

Liège est un songe

En 1948, Simenon publiait *Pedigree*, long roman autobiographique généralement considéré par la critique comme son chef-d'œuvre et comme le livre qui donna à la ville de Liège ses lettres de noblesse littéraire. En 1945, il avait publié *Je me souviens...*, souvenirs d'enfance que Gide lui conseilla de transformer en autofiction. Nous tenons ici que l'ébauche est nettement supérieure au roman qui en sortira.

PAR JEAN-BAPTISTE BARONIAN

Les lieux n'ont du génie que dans la mémoire collective — la mémoire de chacun, la mémoire de tout le monde. On parle d'une ville, on désigne un quartier, une rue, un monument ou une demeure et, presque aussitôt, des noms viennent à l'esprit. Pas n'importe lesquels. Des noms de créateurs. Des noms de musiciens, de peintres, de romanciers, de poètes, de comédiens.

Impossible d'évoquer Salzbourg sans songer à Mozart (même s'il y a très peu vécu), le Vatican sans songer à Michel-Ange, Prague sans songer à Kafka, l'austère Haute-Provence sans songer à Giono... Impossible même de voir à Paris, le pont Mirabeau sans songer à Apollinaire ou le canal Saint-Martin sans se représenter Arletty et Jovet. On pense à Dublin et c'est le fantôme de Joyce qui surgit. On pense à Buenos Aires et on se dit que, grâce à Borges, cette ville où a triomphé le tango ne peut être que fascinante. On pense au Sud, au Sud profond, et ce sont Faulkner et l'armée gigantesque de ses personnages vaincus qui se dressent et qui émeuvent.

Dans ce vaste répertoire sentimental, la fusion magique est telle qu'elle va aussi, comme inexorable mouvement de balancier, des noms aux lieux. Imagine-t-on par exemple Dostoïevski sans Saint-Pétersbourg — la Saint-Pétersbourg orgueilleuse et impériale avec sa fameuse perspective Nevski et ses innombrables canaux « vénitiens » ? Imagine-t-on Umberto Saba sans Trieste et la petite librairie où il a conçu, vécu, ses étonnants *Canzoniere* ? Imagine-t-on Gaudi sans Barcelone ou même Horta sans Bruxelles ? Ou

SIMENON DANS L'OMBRE DE MAIGRET

imagine-t-on désormais Woody Allen sans Manhattan — le Manhattan des bourgeois plus ou moins nantis et des artistes plus ou moins ratés pour qui l'île new-yorkaise est à la fois le foyer de leurs inoffensives dépressions et le centre du monde ?

Comme si les grands créateurs étaient essentiellement les géographes de la mémoire.

Comme si la peinture, l'architecture, la musique, la littérature et le cinéma étaient les territoires d'un atlas extraordinaire, les États *idéalement* unis d'un continent qu'on n'arrêterait jamais d'explorer et de conquérir.

Imagine-t-on Georges Simenon sans...

À moins qu'il ne faille ici tout écrire au *pluriel*.

LIÈGE, MATRICE DE L'ŒUVRE

Et d'abord parce que c'est à Liège que Simenon écrit ses premiers textes, après être entré en 1919 à la *Gazette de Liège*. Parce que les nombreux articles et les billets qu'il donne à ce journal des plus conservateurs ont trait à la vie liégeoise quotidienne : chiens écrasés, querelles de voisinage, menus larcins, embarras de la circulation, cherté de la vie... Et parce que son premier roman a pour titre *Au pont des Arches*, le principal pont reliant le quartier populaire d'Outremeuse et le centre commercial de Liège, qu'il est imprimé et publié à Liège en 1921, sous le pseudonyme transparent de Georges Sim, qu'il est illustré par des artistes liégeois et qu'il est clairement sous-titré « Petit roman humoristique des mœurs liégeoises ».

Mais il y a plus important, plus significatif : en 1931, à peine Simenon a-t-il conféré au personnage du commissaire Maigret son statut singulier et ses caractéristiques essentielles qu'il le fait venir à Liège. C'est *Le pendu de Saint-Pholien*, le troisième des romans de la série dans l'ordre chronologique de parution, après *Pietr-le-Letton* et *Monsieur Galler, décédé*. Et c'est très curieusement une intrigue en creux puisque Maigret, enquêtant à Brême puis à Reims sur le suicide d'un dénommé Louis Jeunet, en arrive assez vite à constater que les gens qu'il rencontre et qu'il interroge ont tous un rapport quelconque avec la ville de Liège. D'ailleurs, il le signale dans une lettre adressée à son adjoint Lucas où toutes les références liégeoises figurent en italique. Là-dessus, il a tôt fait de venir sur place et de s'installer à l'Hôtel du Chemin de fer, en face de la gare des Guillemins — cette gare où Simenon lui-même, un soir de décembre 1922, allait partir pour Paris et près de laquelle, rue Sohet, son propre père, Désiré Simenon, devait mourir un an plus tôt, terrassé en plein travail, dans sa quarante-quatrième année.

Dès lors, dans *Le pendu de Saint-Pholien*, les pas de Maigret et les pas de Simenon se confondent : rue Haute-Sauvenière, rue Hors-Château, « une des plus anciennes de la ville », square d'Avroy, le Carré « avec ses panneaux-réclames des cinémas », rue Pot-au-Noir, le cimetière de Robermont, le quai Sainte-Barbe, la nouvelle église Saint-Pholien qui se dresse « au

SIMENON DANS L'OMBRE DE MAIGRET

milieu d'un vaste terre-plein » et qui se trouve dans le quartier même où Simenon a vécu jusqu'à l'âge de dix-neuf ans... Et où, surtout, il s'est lié à un groupe de rapins et de poètes, les Compagnons de l'Apocalypse, dont les réunions se tenaient au fond d'une impasse obscure, dans un endroit baptisé La Caque, et dont certains membres ont participé de près au renouveau de l'art moderne belge de l'époque : Auguste Mambour, peut-être le plus inventif d'entre eux, Luc Lafnet, Edgar Scaufaire ou encore Robert Crommelynck. Dans le roman, les Compagnons de l'Apocalypse sont nommément cités, quoique leurs faits et gestes ressortissent à la fiction pure. On observera toutefois que le « pendu » de l'enquête s'appelle Émile Klein (un étudiant qui s'est suicidé dix ans auparavant) et qu'il est l'évocation directe d'un autre Compagnon, le ténébreux dessinateur Joseph Jean Kleine, lequel s'est effectivement donné la mort en 1922, en se pendant à la porte de l'église Saint-Pholien.

COULEUR LOCALE

Quelques mois après la publication du *Pendu de Saint-Pholien*, Simenon va de nouveau se plonger dans l'« atmosphère » particulière de sa ville natale avec *La danseuse du Gai-Moulin*, le dixième *Maigret*, et cette fois de façon plus nette encore étant donné que l'action entière du livre se déroule à Liège. Le principal décor, ici, est le Carré. C'est-à-dire le périmètre au sein duquel se concentre la vie nocturne de la cité et où est installé le Gai-Moulin avec ses banquettes de « velours grenat », ses entraîneuses « aux épaules nues » qui relèvent « leur robe pour tendre leurs bas », ses « quatre musiciens » et son « jazz » et dont une porte s'ouvre sur la rue Pot-d'Or. Bien entendu, tout au long du roman, Simenon prend une sorte de malin plaisir à citer des endroits qui lui ont été familiers, à décrire des jardins publics, des parcs, des maisons, des hôtels, des cabarets, des boîtes de nuit, des cafés qu'il a bien connus. Jusqu'à signaler l'existence d'une « friture » (sic) « où l'on sert des bocks, des moules, des harengs au vinaigre et des pommes frites ».

Au passage, il multiplie également les allusions : à la prison Saint-Léonard, à la fabrique d'armes de Herstal, à l'université, à la presse locale — et notamment à la *Gazette de Liège* —, à la rue Léopold où il est né... Il n'en faut pas davantage pour que *La danseuse du Gai-Moulin* se présente comme un roman en forme d'itinéraire fléché où on ne cesse d'aller et de venir d'un lieu à l'autre, de parcourir la ville d'est en ouest et du nord au sud, sinon de la visiter au sens touristique du terme, entraîné par un guide averti qui en connaîtrait par cœur tous les recoins et tous les secrets.

Sept ans plus tard, en 1938, Liège reparait dans *Les trois crimes de mes amis*, un livre à mi-chemin entre le roman et la chronique, n'appartenant pas à la saga des *Maigret*. Et ce qui frappe, c'est que Simenon y reprend en partie l'argument du *Pendu de Saint-Pholien* et y met de nouveau en scène quelques personnages plus ou moins excentriques de La Caque. Il y introduit en outre deux autres de ses « amis », Ferdinand Deblauwe, un journaliste, ainsi qu'un nommé Hyacinthe Dans, bouquiniste de son métier et

SIMENON DANS L'OMBRE DE MAIGRET

« homme de lettres » à l'occasion, propriétaire d'une feuille satirique intitulée *Nanesse* à laquelle Simenon allait collaborer avant d'émigrer en France. Souvenirs fondus au sein d'une intrigue vaguement romanesque, *Les trois crimes de mes amis* pose une question que Simenon aborde très souvent dans son œuvre : comment devient-on un assassin ? Mais avec ses accents nostalgiques, le livre montre aussi à quel point Simenon est un homme profondément marqué par les multiples images de son enfance et de sa jeunesse. Profondément asservi à ses souvenirs. Et profondément acquis à l'idée que chaque individu est, son existence entière, conditionné par le milieu d'où il est issu et tire de son passé l'essentiel de ses façons d'être, de son idiosyncrasie. Il n'est pas non plus indifférent de s'apercevoir qu'un grand nombre de personnages simenoniens portent des patronymes d'origine liégeoise ou connus à Liège et dans les environs : Cormélieu (utilisé dans seize romans et deux nouvelles), Piedboeuf (douze romans et deux nouvelles), Jamar (cinq romans), Rorive (quatre romans et deux nouvelles), Salmon (trois romans)...

PEDIGREE

Ces patronymes, on les retrouve du reste dans *Pedigree*, le livre de tous les superlatifs, publié en 1948 : le plus long des romans de Simenon, celui qu'il a mis le plus de temps à écrire, le plus affranchi d'une intrigue, le plus autobiographique de tous, le plus lié à l'enfance et à l'adolescence et donc, forcément, le plus liégeois. Il y a sans conteste plusieurs axes dans cet énorme roman de plus de cinq-cents pages — et, par là même, plusieurs manières de le voir. Selon les critères qu'on choisit, on peut l'aborder comme un roman populiste, comme un roman familial, comme un roman d'éducation ou de formation, comme un roman de classe (d'un côté les Mamelin, des Wallons, de l'autre les Peeters, des Flamands, que tout oppose et divise), comme une satire mordante de la petite-bourgeoisie de province, comme une espèce de « chanson de geste des petites gens »... Si ce n'est comme un hymne nostalgique de tendresse et d'attachement à l'innocence perdue à travers la figure de Roger Mamelin, le double de Simenon, Simenon vu par lui-même dans le miroir du souvenir...

Il est bien difficile toutefois de ne pas considérer *Pedigree* d'abord et avant tout comme le roman d'une ville, comme la chronique emblématique de Liège durant les deux premières décennies du xx^e siècle. Surtout si on sait qu'une multitude de portraits, de circonstances et d'annotations qui y figurent n'ont rien d'imaginaire. À telle enseigne qu'il serait fort possible de lire le livre, du début à la fin, en se reportant constamment aux registres de l'état civil de Liège ainsi qu'à un plan de la ville datant de l'époque pour vérifier l'exactitude de chaque référence et de chaque détail. Lorsqu'il a fait paraître en 1989 *Liège dans l'œuvre de Simenon* puis, en 2002, *Liège couleur Simenon*, Michel Lemoine n'a du reste pas fait autre chose.

Cette adéquation au réel est même tellement patente, tellement poussée que certaines personnes, en 1948, ont intenté un procès à l'auteur, jugeant que divers passages de ce « *Pedigree* de malheur » étaient diffamants. Et

SIMENON DANS L'OMBRE DE MAIGRET

elles ont eu gain de cause. Ce qui explique pourquoi, dans les rééditions du livre, des blancs sont venus remplacer les mots « litigieux » et pourquoi le texte a subi çà et là quelques modifications. C'est vraisemblablement aussi la raison pour laquelle *Pedigree* n'a pas eu de suite, alors que Simenon l'avait prévue.

Aux yeux d'une majorité de lecteurs et de critiques, *Pedigree* est non seulement le chef-d'œuvre de Simenon mais il est également un modèle d'auto-fiction, peut-être une des plus abouties dans l'histoire de la littérature moderne. Ce n'est sans doute pas faux mais on ne peut pas ne pas remarquer que cette « grande œuvre » est très différente de tous les autres romans qu'il a écrits et qu'en somme, par le poids considérable de son substrat biographique, elle épaisit le réel, elle le surcharge, elle l'édulcore et lui ôte en même temps sa dimension *mystérieuse* — une des grandes constantes poétiques de l'univers simenonien, si ce n'est la plus importante de toutes.

À dire vrai, c'est quand il transcende ses souvenirs, quand il met de la distance entre les choses telles qu'elles sont et les choses telles qu'elles finissent par se décanter dans son esprit, quand il donne du temps, beaucoup de temps, à sa mémoire, que Simenon est un romancier hors du commun. Quand il imagine le réel et qu'il va au-delà de l'expérience vécue. Quand il s'arrache au réel et non pas quand il essaie de le restituer. Bref, quand il réinvente, enfermé dans son bureau, prisonnier chez lui et en lui, exilé au cœur même de son génie.

Le curieux paradoxe est bien là : les romans les plus liégeois de Simenon, *Le pendu de Saint-Pholien*, *La danseuse du Gai-Moulin*, *Les trois crimes de mes amis* et, par-dessus tout, *Pedigree*, sont probablement les moins simenoniens de son immense catalogue. J'entends : les moins troubles, les moins équivoques, les moins énigmatiques, les moins complexes. Ceux à la lecture desquels on ne se sent pas tout à fait immergé dans une fable, une aventure *idéalisée* à l'extrême.

S'il en est ainsi, c'est en grande partie parce que le roman autobiographique suppose un héros avant la lettre, un moi avant la forme littéraire. Un moi qui possède déjà une existence concrète et qui est ensuite amené à s'incarner au sein d'une fiction avec toutes ses émotions, toutes ses actions, tous ses souvenirs, tout son passé, tout son univers familial et tout son « acquis » pour reprendre ici un mot souvent utilisé par Simenon lui-même. Alors que le héros du roman non autobiographique, lui, est — ou doit être — une *création* à part entière, une *créature* imprévisible, imprévoyante, toujours insaisissable et toujours capricieuse. Et plus il est cette créature, plus il touche — et plus il est vrai et authentique.

« Je connais mieux, disait ainsi Roger Vailland, Rastignac, Sorel, Madame Bovary, Anna Karénine que la plupart des gens que je fréquente. » Convaincu à juste titre que tous ces personnages devenus légendaires sont justement plus *vrais* et plus *authentiques* que nature.

Simenon, au fond, n'est jamais aussi bon romancier que lorsqu'il entre dans

SIMENON DANS L'OMBRE DE MAIGRET

la peau des autres — dans leur peau, oui, dans leur corps, dans leurs viscères et non pas dans leur tête. « On ne peint bien que son propre cœur en l'attribuant à un autre, et une partie du génie se compose de souvenirs », a écrit Chateaubriand. L'autre de *Pedigree*, Roger Mamelin, est trop Simenon: Simenon trop au premier degré, Simenon trop *témoin* de lui-même, Simenon trop *spectateur* de Simenon acteur, acteur terriblement passif. Ou alors il n'est pas assez *autre*.

PREMIÈRE ÉBAUCHE

Et si Simenon s'était trompé de registre en écrivant *Pedigree*, du 17 décembre 1941 au 27 janvier 1943, selon ses propres indications ?

Qu'est-ce qui l'a poussé à rédiger ce livre tellement périphérique ?

On est en décembre 1940 et Simenon se trouve « replié » dans la forêt de Merent, en Vendée, lorsqu'un radiologue de la région, « après un examen hâtif », diagnostique par erreur une angine de poitrine et lui annonce qu'il n'en a plus que « pour deux ou trois ans à vivre ». Sur le coup, ayant à l'esprit la mort brutale de son père, il éprouve le besoin de laisser à son fils Marc, son premier enfant, qui est alors âgé de dix-huit mois à peine, l'histoire de ses « débuts dans la vie », sous la forme d'une suite de lettres qu'il intitule *Je me souviens...* Il la fait précéder par un dessin de son arbre généalogique et par cette mention: « Pedigree de Marc Simenon, avec le portrait de quelques oncles, tantes, cousins, cousines et amis de la famille, ainsi que des anecdotes par son père, 1940. »

En 1961, à l'occasion de la réédition de l'ouvrage dans ses *Œuvres complètes*, aux éditions Rencontre à Lausanne, Simenon prend le soin de préciser dans une courte préface qu'il ne s'agit pas « d'une œuvre littéraire, mais d'une sorte de document ». Et il ajoute: « Le style est plutôt le style parlé, familier d'un père s'adressant à son fils que le style écrit du romancier. »

« Supprimer les répétitions de mots, les facilités de langage, les incorrections? Il faudrait tout réécrire et je crains qu'un tel traitement n'enlève à ces pages leur spontanéité. »

Cette *indispensable* réécriture, Simenon l'a pourtant menée à bien puisque *Pedigree*, précisément, n'est jamais que *Je me souviens...* « romancé et élargi ». La décision de se servir du matériau brut contenu dans les lettres destinées à son fils pour en faire un roman lui a été en réalité inspirée par André Gide. Après avoir pris connaissance, au cours de l'été 1941, du manuscrit de *Je me souviens...*, l'auteur des *Nourritures terrestres* ne devait y voir qu'une sorte d'ébauche, considérant que Simenon avait seulement jeté là les notes éparses et préparatoires d'un grand roman familial. Et il allait l'inciter à se lancer sans tarder dans ce travail de transmutation, le propre de la chose romanesque.

ANDRÉ GIDE

Je me pose la question de savoir si le conseil était judicieux. Je vais plus loin encore: je me demande si Gide était la personne la mieux indiquée pour donner à Simenon cette importante recommandation. Ou plutôt si, en la lui donnant, il n'a pas opéré une espèce de transfert, tant il est vrai que Gide s'est toujours senti mal à l'aise dans le roman — le roman pur — et qu'il a toujours été préoccupé par les problèmes du roman autobiographique. Ce n'est nullement un hasard s'il a appelé sottie *Les caves du Vatican* et si ses *Faux-Monnayeurs*, le seul de ses livres qu'il a fait paraître avec l'indication de roman, se présente comme un roman en abyme, un livre dont le sujet est justement une interrogation sur la création romanesque. Ce n'est nullement un hasard non plus si son *Immoraliste* est une impitoyable distillation de sa pensée et si son curieux *Lafcadio Wluiki* est davantage une allégorie qu'un être de chair et de sang.

Lorsqu'on parcourt son *Journal*, on constate à quel point Gide était fasciné, obnubilé, par Simenon romancier, par son art de s'exprimer « à demi-mot », par ses « *sujets* » « d'un intérêt psychologique et éthique profond ». À quel point il lui était devenu nécessaire d'effectuer régulièrement une « plongée » dans ses romans. « Je lis surtout de l'allemand et de l'anglais, note-t-il ainsi à Fès, en janvier 1944, mais viens de dévorer d'affilée huit livres de Simenon à raison d'un par jour (en seconde lecture pour *Long-cours*, *Les inconnus dans la maison* et *Le pendu de Saint-Pholien*). » Ou encore, en janvier 1948: « Nouvelle plongée dans Simenon; je viens d'en relire six d'affilée. »

En même temps, il lui reprochait d'écrire trop « par précipitation », trop « par impatience » — et parfois aussi de traiter certains sujets en allant trop vite en besogne. Voire de s'attacher à des sujets dénués d'ampleur et de souffle. Il est certain qu'en lisant *Je me souviens...* sur manuscrit, il a entrevu quel vaste roman Simenon pouvait en tirer.

Que Simenon ait aussitôt suivi, en 1941, le conseil de Gide n'étonne pas. Malgré ses succès de librairie et son audience, Simenon se sait un cas, un *phénomène*. Depuis la publication des premières aventures de Maigret en 1931, il sait qu'il est un écrivain que le milieu littéraire traditionnel éprouve toutes les peines du monde à accepter et à admettre dans son giron. Il connaît la plupart des arguments soulevés par ses détracteurs: en gros, il s'adonnerait à l'entreprise littéraire — pseudo littéraire — dans une perspective strictement commerciale, et utiliserait à cette fin ce qu'on appelle des procédés, sacrifiant la qualité à la quantité. Étant bien entendu, dans l'intelligentsia française, qu'écrire beaucoup et publier à tire-larigot ne sont jamais de bon aloi.

Sans oublier qu'il gâcherait son talent, abuserait de sa facilité qualifiée de prodigieuse, ne mettrait en scène que des individus veules et déplorables. Sans oublier non plus des attaques vives des plus personnelles: Simenon n'aurait même pas obtenu son certificat d'études, il ne serait qu'un autodidacte, qu'un paria tombé tout à fait par hasard dans le Landerneau. Ou qui, à la façon sournoise d'un malfaiteur, s'y serait introduit par effraction.

SIMENON DANS L'OMBRE DE MAIGRET

Dans ces conditions, l'opinion de Gide ne peut avoir sur Simenon que l'effet positif et salutaire d'une caution absolue. Elle est d'autant moins discutable, d'autant moins suspecte qu'elle est non seulement celle d'un des écrivains les plus *estimés* de la première moitié du *xx*^e siècle (ce que viendra confirmer l'attribution du prix Nobel de littérature en 1947) mais celle, au surplus, d'une éminence grise. C'est le Maître qui parle. Qui, du haut de sa chaire de vérité, fait la pluie et le beau temps. Qui distribue selon ses goûts et sa fantaisie les bons et les mauvais points littéraires. Et qui désigne directement, souverainement ses appelés et ses élus.

« JE ME SOUVIENS... »

Je n'en veux pas à Gide d'avoir poussé Simenon à écrire *Pedigree* — je ne vois d'ailleurs pas ce qui m'autoriserait à le faire. Non, je lui en veux seulement d'avoir déprécié *Je me souviens...*, de ne s'être pas rendu compte que ce livre, tel que Simenon l'a conçu et l'a écrit, est une œuvre majeure et déjà totalement aboutie. Loin de constituer une ébauche, *Je me souviens...* frappe par son écriture qui est d'une incroyable nouveauté et qui, sous ses aspects apparemment relâchés et futiles, concrétise une esthétique de la narration autobiographique dont on chercherait en vain des modèles et des équivalents.

Le tour de force, ici, est le point de vue adopté. En faisant appel à ses souvenirs d'enfance, en évoquant les gens, les *petites* gens, et les choses, les *petites choses*, de Liège, au début du *xx*^e siècle, Simenon ne rédige pas ses mémoires à la manière habituelle de la très grande majorité des mémorialistes. Il ne se confesse pas non plus. Ne dévoile pas davantage des secrets d'alcôve. Ne se *déballe* pas comme on aurait tendance à le dire de nos jours : il projette son « je » dans le temps et l'espace et essaie de *s'imaginer* petit enfant au milieu du cercle familial, parmi le brouhaha et les odeurs de sa ville natale, les mille-et-un avatars et les mille-et-un mensonges de l'existence quotidienne. Mais, en même temps, il n'oublie jamais de parler à Marc, son tout jeune « fiston », de le regarder vivre et grandir, lui aussi, de l'interpeller, de lui expliquer au besoin certains faits et, à travers de brèves annotations récurrentes, d'évoquer la guerre — la guerre qui est là, en arrière-fond, et dont on perçoit à tout instant la terrifiante réalité à travers le bruit des avions « lourds de bombes », les rations alimentaires et les rares informations arrivant au commissariat de police de Fontenay-le-Comte...

Ce processus, ces passages incessants du « je » au « tu », et du « tu » à la guerre, ce faux rythme qui est aussi bien le rythme poétique de la mémoire à la recherche du passé que rythme matériel du temps de l'écriture, c'est le *charme* unique de *Je me souviens...* — et j'ai du mal à comprendre pourquoi Gide n'y a pas été sensible dès la lecture du premier chapitre. Ou s'il l'a été, pourquoi il s'est gardé d'en faire part à Simenon. Lequel, quant à lui, s'est fourvoyé, j'en ai la conviction, lorsqu'il a prétendu en 1961 que *Je me souviens...* n'est pas une « œuvre littéraire » mais plutôt « une sorte de document ».

SONATE ET SYMPHONIE

Comparant ce récit *testamentaire* à *Pedigree*, Gilbert Sigaux remarque que l'étoffe des deux livres, « bien que tissée par le même écrivain », n'est pas la même. Pas plus que leur musique. D'un côté, dit-il dans sa présentation du livre aux éditions Rencontre, « une sonate pour piano », de l'autre « un quatuor — ou une symphonie ».

J'aime assez ces analogies qui m'évoquent Beethoven. Et de même que sa musique de chambre me touche davantage que ses neuf grandes symphonies, je trouve personnellement plus de raisons de préférer au monumental *Pedigree* la petite sonate *Je me souviens...* Ne serait-ce que pour son écriture « parlée », blanche et presque amoralisée (qu'on aurait toutefois tort de considérer comme pauvre ou comme plate).

Mais également, mais surtout parce qu'elle contient en réduction l'univers entier de Simenon, les types de personnages et de décors qu'il affectionne, les détails sur lesquels il revient toujours dans ses romans, les descriptions qui, en quelques mots et en un ou deux alinéas à peine, en disent très long et qu'on voit, qu'on sent tout de suite — la façade d'une vieille maison, la devanture d'une boutique, le zinc d'un café, un chromo en guise de tableau sur un mur, un marché, une rue avec ses passants anonymes et ses badauds, le bruit sourd de la cloche d'une église, la saveur d'une omelette au lard, un effluve tenace s'échappant d'un soupirail, la pluie, le froid, le vent...

Considéré de la sorte, *Je me souviens...* a, je crois, le statut magique d'un livre-miroir et montre bien que Liège est le creuset de la dramaturgie simenonienne. En quoi, il est également un livre-relais, non seulement parce que Simenon l'a écrit juste après *Les trois crimes de mes amis* et juste avant *Pedigree*, mais parce qu'il est la synthèse de ses premiers essais littéraires et la préfiguration formelle des vingt et une *Dictées*, publiées de 1975 à 1981, et celle des *Mémoires intérieures*.

Qu'on n'aille pas chercher ailleurs le grand livre liégeois de l'histoire de la littérature : c'est cette sonate quintessenciée où la ville est un songe et où un écrivain prodigieux a déposé sa mémoire.

Jean-Baptiste Baronian

Jean-Baptiste Baronian, récemment élu à l'Académie royale de langue et de littérature françaises, est l'auteur de plus de quarante ouvrages (romans, contes, essais, anthologie). Il est le président de l'association Les amis de Simenon.

Nous le remercions d'avoir autorisé la reproduction de cette étude, parue dans son ouvrage *Simenon ou le roman gris, neuf études sentimentales*, Textuel, Paris, 2002.